

Ki beszél a parafrázisban?

Egy McEwan-novella parafrázisa egy McEwan-regényben

Dávidházi Péter egy 1999-es tanulmányában azt a tételt fogalmazta meg, hogy a parafrázis párbeszéd.¹ Minthogy minden dialógus feltételét képezik a dialógust folytatók, és egy dialógust aligha értelmezhetünk anélkül, hogy a beszélők kilétére és meghatározottságaira reflektálnánk (amiből persze nem következik, hogy a beszélőknek feltétlenül személyeknek kell lenniök), felvetődik az az elméleti érdeklődéssel is bíró kérdés, hogy ki(k) beszél(nek) egy parafrázisban.

Mindenekelőtt azonban vessünk egy pillantást a parafrázis „évezredek óta vitatott státusára,”² azon belül is a szó ókori környezetére. Maga a szó etimológiája támogathatja a dialogikus felfogást: ahogy a *par-ódia* mellééneklés, úgy a *para-phrasis* mellébeszélés, nem feltétlenül a tárgy mellett elbeszélés értelmében, hanem abban az értelemben, hogy a másik beszéde mellé odateszem a magam beszédét, a magam változatát. A Dávidházi által is hivatkozott Roberts-monográfia a paraphrasis helyét a progymnasmata, azaz az előgyakorlatok között jelöli ki,³ holott ő maga sem tud egyetlen olyan szöveghelyet sem felmutatni, amely paraphrasis nevű progymnasmát említene, sőt Quintilianus kifejezetten nagy jártasságot igénylő foglalatosságnak tartja. Az azonban egészen világos, hogy valamilyen stiláris gyakorlat megnevezése lehetne, csakhogy a fogalom ókori használata egyáltalán nem olyan jól meghatározott, mint ahogy azt mi, modern olvasók látni szeretnénk. A szóval több különböző gyakorlatot nevezhetnénk meg, de egyiket sem nevezzük az ókorban paraphrasisnak.

Tehát egy modern fogalomról kérdezzük az antik retorikai szakírókat, és ezen mit sem változtat az a tény, hogy maga a szó görög, és hogy előfordul az ókori szakíróknál. Vegyük például Plinius azon levelét, amelyben tanácsot ad barátjának, milyen retorikai gyakorlatokat végezhet magányosan! Ajánlja először is a fordítást görögről latinra és latinról görögre, majd így folytatja:

Nem árt, ha amit korábban úgy olvastál, hogy emlékszel tárgyára és gondolatmenetére, versengésképpen leírod, aztán összeveted az olvasottakkal, és alaposan mérleveled, mit csináltál te, mit ő jobban. Nagy büszkeség, ha néhány dolgot te, nagy szegény, ha mindent ő. Szabad néha a legismertebb műveket is kiválasztani, és e válogatott munkákkal versenyezni. [...] Újra kidolgozha-

1. Dávidházi Péter: „Betegség, melynek Jézust köszönhetjük”: *Holmi*, 1999. 195–218. 207.

2. Dávidházi: „Betegség, melynek Jézust köszönhetjük.” 195.

3. Michael Roberts: *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*. Liverpool, Francis Crains, 1985. passim.

tod régebbi, elfeledett beszédeidet is: sok mindent megtartasz, még többet kihagysz, egyes dolgokat beleírsz, másokat átírsz.

(Plinius minor: *Levelek*, VII. 9. 3 és 5.)⁴

Plinius szövegében mintha három különböző gyakorlat lenne az, amit mi mind parafrázisnak neveznénk: olvasmányok emlékezetből való újraírása, a legismertebb (tehát fejből tudott) szövegeké és saját korábbi beszédeké. De ha mi együvé tesszük is, mindezt élesen elválasztjuk a fordítástól, ami viszont Plinius szerint ugyanennek a sorozatnak a része. Az antikvitásban (a kereszténység előtt) a fordítás hűsége egyáltalán nem volt kérdés, szabad átdolgozás éppúgy lehetett. Ezekben a gyakorlatokban a másik nyelvből a saját nyelvünkbe transzponálunk valamit. Apró különbség, hogy a másik esetleg görögül írt. Nem nagyobb, mint az, hogy a másik többé vagy kevésbé kanonikus szöveg szerzője, vagy akár a saját korábbi önmagunk.

Az azonban talán már itt is világos, hogy a parafrázis amolyan újgyakorlat, és majdnem kizárólag stílárius kérdés. A Dávidházi Péter által is hivatkozott Cicero-hely is az író saját stílárius fejlődése szempontjából tartja haszontalannak a parafrázist, amely ott a Plinius által adott lehetőségek közül a másodiknak, a legismertebb, legjobb szerzők átírásának felel meg: „ha ugyanazokat a szavakat alkalmazom, semmit sem használ; ha másokat, akkor még árt is, mert azt gyakorolom be, hogy kevésbé megfelelő szavakat használjak” (Cicero: *De oratore*, I. 34.154.).⁵ Itt eljutunk a szó központi szerepéhez az átírásban: ugyanazt próbáljuk mondani más szavakkal, ezért minden a szavakon múlik. Cicero persze hisz a tökéletes megfogalmazásban: a parafrázis azért haszontalan vagy ártalmas, mert a legjobb szerzők már „lefoglalták” a legjobb megoldásokat.

Ezen a ponton megnyílik az út a parafrázis dialogikus felfogása felé, hiszen kérdéses, hogy lehet-e ugyanazt mondani más szavakkal, illetve számunkra már magától értetődő, hogy a más szavakkal mondás egyben értelmezés is kell legyen. Ez azonban talán nem csak a mi számunkra egyértelmű. Quintilianus a következőképpen írja le a versek átírásával végezhető gyakorlatokat: „először felbontani a verssorokat, aztán más szavakkal megmagyarázni, aztán a parafrázisban merészebben átalakítani, ahol már egyes dolgokat lerövidíteni vagy feldíszíteni is szabad, de csak ha az eredeti értelem épségben marad” (Quintilianus I. 9.2.).⁶ Úgy gondolom, ellentétben például Robertsszel,⁷ hogy itt három

4. „Nihil offuerit quae legeris hactenus, ut rem argumentumque teneas, quasi aemulum scribere lectisque conferre, ac sedulo pensare, quid tu, quid ille commodius. Magna gratulatio si non nulla tu, magnus pudor si cuncta ille melius. Licebit interdum et notissima eligere et certare cum electis. [...] Poteris et quae dixeris post obliuionem retractare, multa retinere plura transire, alia interscribere alia rescribere” (saját fordításom).

5. „...si eisdem uerbis uterer, nihil prodesse; si aliis, etiam obesse, cum minus idoneis uti consuescerem” (saját fordításom).

6. „...uersus primo soluere, mox mutatis uerbis interpretari, tum paraphrasi audacius uertere, qua et breuiare quaedam et exornare saluo modo poetae sensu permittitur” (saját fordításom).

7. Vö. Roberts: *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase*. 16.

különböző gyakorlatról van szó, nem ugyanannak a gyakorlatnak három fázisáról. De hogyan maradhat az értelem ugyanaz, ha megváltoztatjuk a szavakat, ha dolgokat lerövidítünk vagy kibővítünk? Talán úgy, hogy a változatlannak tekintett értelemnek egyik lehetséges értelmezését hozzuk létre.

Az a példa, amelyről a továbbiakban szó lesz, Plinius azon gyakorlatára emlékeztet, amelynek során saját korábbi szövegét parafrázeálja valaki. Az 1970-es években játszódó, 2012-ben megjelent, *Sweet Tooth* (magyarul *Mézesmadzag*)⁸ című regényében Ian McEwan szerepelteti Tom Haley-t, a pályakezdő író, aki mint a kritika hamar felfedezte, sok mindenben emlékeztet magára a 70-es évekbeli ifjú McEwanre.⁹ A főszereplő-narrátor, Serena Frome azt a feladatot kapja a brit titkosszolgálattól, hogy fogadtasson el Haley-vel egy nagyvonalú ösztöndíjat. Az író természetesen nem tudhatja, hogy a pénz végső soron a titkosszolgálatról jön. Serena a feladatra készülve elolvassa Haley folyóiratokban megjelent novelláit, és beszámol tartalmukról és rá gyakorolt hatásukról. Az első (61–66) semmilyen kapcsolatot nem mutat McEwan korai novelláival, a „Pawno-graphy” (90–96) pedig a kiejtésbeli homonímia ellenére cseppet sem emlékeztet McEwan második novelláskötetének nyitódarabjára, a „Pornography”-ra.¹⁰ A kettő között azonban ott található egy olyan novella összefoglalása, amely nagyon hasonlíthatna McEwan 1975-ös keletkezésű, *In Between the Sheets* [A lepedők között] című novelláskötetének negyedik (középponti?) darabjaként megjelent „Dead as They Come”¹¹ című írására (71–75). Az a bizonytalanság, amelyet a „hasonlíthatna” igealak kifejez, abból következik, hogy Serena legfeljebb mondatokat idéz a novellákból (amit esetleg a kurziválás érzékeltet), és nem a teljes szövegeket illeszti emlékezéseibe, hanem saját összefoglalásait, parafrázisait adja. Vagyis a 70-es években játszódó történet főszereplője egy fiktív író nem létező novelláját foglalja össze, és ez az összefoglaló hasonlít nagyon McEwan egyik 1975-ös novellájára. Az összefoglaló terjedelemben mintegy a novella felét teszi ki. Miért ne nevezhetnénk ezt a McEwan-novella speciális célra készült parafrázisának?

A speciális célt azonban még tovább kell firtatnunk. A regény narrátora az öreg Serena a 2010-es évek elején, aki fiatalkorának eseményeit idézi fel. A regény legvégén azonban van még egy narrációs csavar: kiderül, hogy amit olvastunk, az Haley 70-es években írt, de hosszú időre kiadatlanul hagyott kézírata. Amikor az író rájött, hogy a kényelmes megélhetést és így sok szabadidőt biztosító ösztöndíj, amely akkora lendületet adott a

8. *Sweet Tooth*. London, Penguin, 2012 (itt nem részletezendő okokból azonban a következő kiadásra fogok hivatkozni: Toronto, Alfred A. Knopf, 2012); *Mézesmadzag*. Ford. Lukács Laura. Budapest, Scolar, 2015.

9. Haley és McEwan közös vonásairól legrészletesebben lásd Peter Childs: „Afterword. Ian McEwan’s *Sweet Tooth*: »Put in porphyry and marble do appear.«” In Sebastian Groes (szerk.): *Ian McEwan*. 2. kiad., London–New York, Bloomsbury, 2013. 139–143. 140–142.

10. Ian McEwan: *In Between the Sheets and Other Stories*. London, Penguin, 1978, 11–30.

11. McEwan: *In Between the Sheets*. 73–93. Magyarul „Halálos szerelem” címmel jelent meg.

karrierjének, a titkosszolgálatról származik, és a fedőszervezet képviselőjeként fellépő Serena, akivel közben egymásba szerettek, titkos ügynök, megírta közös történetüket Serena szemszögéből. (Anélkül, hogy közben elárulta volna a lánynak, hogy tudja. Vagyis a titkos megfigyelő még titkosabb megfigyeléséből merített ihletet az irodalmi alkotáshoz.) A részben önéletrajzi ihletésű, de azért alapvetően fiktív Haley elképzei az öreg Serenát, aki visszaemlékszik a fiatal Serenára, és ebben az egyes szám első személyben számol be arról, milyen élmény volt Haley novelláját olvasni. Mivel Haley végső soron maga parafrázálja saját novelláját (az általa konstruált narrátor-Serena szemszögéből), nem túl erőszakos extrapoláció azt mondani, hogy ennek megfelelően McEwan parafrázálja saját novelláját az általa konstruált Haley szemszögéből. Hozzáteve persze, hogy Haley szemszöge nem közvetlenül érvényesül, hanem az általa megkonstruált öreg Serena által konstruált fiatal emlék-Serena révén. Ráadásul nyitva áll az a lehetőség is, hogy a végleges változat úgy állt elő, hogy Serena valamikor segítette Haley-nek átdolgozni és pontosítani a szöveget.¹²

A narrációs szinteknek ez a bonyolult összjátéka egyáltalán nem volt jellemző a fiatal McEwan novelláira, amelyek tematikus újdonságukkal sokkoltak, viszont a narrációs esz-közzel egyáltalán nem kísérleteztek.¹³ Úgy látszik, ebből a szempontból Tom Haley inkább az érett, regényíró McEwanre hasonlít,¹⁴ amit jól példáz egy későbbi novellája, amelyet Serena már a viszonyuk során, lopva, kéziratban olvas el. Mivel ezt a korábbi, részletesen ismertetett három novellánál jóval rövidebben, mindössze hat sorban foglalja össze, akár teljes egészében idézhetjük is:

Az egyik írás [...] egy beszélő főemlős szájába adja a mondandót; az ember-szabású narrátort nyugtalanító gondolatok gyötrik kedvese, egy író nő miatt, aki éppen második regényével küzd. Az első regényét dicsérte a kritika. Képes-e a másodikat ugyanolyan jól megírni? Kezd kételkedni magában. Közben a majom a háta mögött ólálkodik, méltatlankodva és véréig sértve, amiért a nő rá se hederít a munka lázában. Csak az utolsó oldalon jöttem rá, hogy valójában azt a történetet olvasom, amit az író nő éppen ír. A majom nem létezik,

12. Irena Ksiezopolska: „Turning Tables: Enchantment, Entrapment, and Empowerment in McEwan’s Sweet Tooth”: *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2015/4. 415–434, 429–31.

13. David Malcolm: *Understanding Ian McEwan*. Columbia, University of South Carolina Press, 29. Tulajdonképpen az egész fejezet (20–44) McEwan novellisztikájának tradicionális jellegét hangsúlyozza. Akad azért ellenvélemény is, amely szerint McEwan novelláiban inkohérens elbeszéléssel, a tapasztaló és az elbeszélő én különbségének eltüntetésével, a morális értékelés elkerülésével és jelen idejű egyes szám első személyű elbeszéléssel kísérletezik. Lásd Günther Jarfe: *Experimental Aspects of Ian McEwan’s Short Fiction*. In: Anja Müller-Wood (szerk.): *Texting Culture – Culturing Texts. Essays in Honour of Horst Breuer*. Trier, WVT Wissenschaftler Verlag, 2008. 15–24.

14. Ksiezopolska a narráció témává válását olyan fordulatnak látja McEwan pályáján, amely az *Atonement*-hez köthető. Ksiezopolska: „Turning Tables.” 415.

kísértet csupán, a szerző felajzott képzeletének szülötte. *Na nem*. Nem és nem. Ebből nem kérek. Először is, erőltetettnek és kacagtatónak tartottam a fajközi szex sugalmazását, másodsor, ösztönös gyanakvást keltett bennem ez a fajta elbeszélői trükk. (Mézmadzag 201)¹⁵

A novellaparafrázisból nem nehéz ráismerni az *In Between the Sheets* második elbeszélésére, amelynek címe „Reflections of a Kept Ape” – azzal a nem jelentéktelen különbséggel, hogy annak nincs narrációs trükk az utolsó oldalán, a beszélő majom léte, bármilyen groteszk és valószínűtlen lény is, a fikciós világon belül nem kérdőjeleződik meg. Haley alapvetően nem olyan író, mint a fiatal McEwan volt, hiszen a kísérletezés a narrációval Serena szerint írásmódjának alapvető sajátossága.

Narrációs szempontból a parafrázis Haley-novella nagy eltéréseket mutat ugyan a McEwan-novellától, de ettől még nem látszik különösebben experimentálisnak. A „Dead as They Come” következetes én-elbeszélés, semmit nem tudunk meg, amit az elbeszélő-főszereplő nem tapasztal meg közvetlenül, viszont halljuk az ő gondolatait, értelmezéseit is. Serena természetesen egyes szám harmadik személyben foglalja össze a cselekményt, és elvileg elképzelhető lenne, hogy egy én-elbeszélést alakít át ily módon. Csakhogy a novella expozíciója a környéken lakók kollektív nézőpontját alkalmazza, egy későbbi bekezdés és különösen a zárlat pedig a házvezetőnő, Abeje felől fókuszálva olyan eseményekről számol be, amelyeket sem a szomszédok, sem a főhős (akinek itt neve is van: Neil Carder) nem tudhat. Ezen az alapon kizárható, hogy Haley egyes szám első személyű elbeszélőt használt volna.

Serena azonban nem az egyetlen olvasója a novellának a regényben; a művetet felügyelő Max Graetorex meg is vitatja a művet Serenával:

– De Serena! Teljesen valószínűtlen, hogy ha valakit ennyire hatalmába kerít a káprázat, az ne a zárt osztályon legyen.

– Honnan tudod, hogy nincs ott?

– Akkor Haleynek kellett volna ezt az olvasó tudomására hozni.

(Mézmadzag 142)¹⁶

15. „One story [...] was narrated by a talking ape prone to anxious reflections about his lover, a writer struggling with her second novel. She has been praised for her first. Is she capable of another just as good? She is beginning to doubt it. The indignant ape hovers at her back, hurt by the way she neglects him for her labours. Only on the last page did I discover that the story I was reading was actually the one the woman was writing. The ape doesn't exist, it's a spectre, the creature of her fretful imagination. *No*. And no again. Not that. Beyond the strained and ludicrous matter of cross-species sex, I instinctively distrusted this kind of fictional trick” (McEwan: *Sweet Tooth*. 114.).

16. A fordítást módosítottam. „Serena! It was completely implausible. Anyone that deluded would be in the secure wing of a psychiatric institution.” / „How do you know he isn't?” / „Then Haley should have let the reader know” (McEwan: *Sweet Tooth*. 82.).

Amit Serena megjegyzése sugallni látszik, hogy tudniillik az egész történet egy örült fantazmagóriája lehet, elképzelhető értelmezése McEwan novellájának, de elképzelhetetlen Haley írását illetően. Hacsak nem értjük úgy Max megjegyzését és Serena választát, hogy Neil Carder később, jóval az elbeszélte események után kerülhet a zárt osztályra.¹⁷ Az extradiegetikus spekuláció, hogy mi is történhetett a fiktív karakterrel az elbeszéltek után nemcsak értelmetlen, hanem a novella-parafrázis befejezésének is ellentmond, amely szerint „innentől fogva Carder teljesen egyedül élt, maga vezette a háztartást” (131).¹⁸ Ez a kis párbeszéd részben megmutatja, mennyire gyenge olvasók is a titkos ügynökök, részben megnyit egy olyan intertextuális játékteret, amelyben a „Dead as They Come” is bevonódik a jelentésképzésbe.

Az eltérések Serena parafrázisa és a „Dead as They Come” között azonban az események szintjén is túl nagyok ahhoz, hogy úgy képzeljük el, Serena azt a novellát írja át. De akkor mégis milyen alapon mondhatjuk, hogy a hasonlóság köztük annyira alapvető? Valószínűleg sokkal szűkszavúbb parafrázist kellene adnunk a novelláról ahhoz, hogy a különbségek eltűnjenek, de ha a McEwan-szakirodalomból fellapozzuk a korai novellásköteteket tárgyaló fejezeteket, bőven találunk olyan tartalmi összefoglalásokat a „Dead as They Come”-ról, amelyek ráillenek a *Mézesmadzag*ban ismertetett novellára is. A próbababának eredetileg Helen volt a neve, és a női szépség mitikus előképe elég kézenfekvő választás. Amikor a *Mézesmadzag*ban Hermione lesz, vagyis a mitológiai Helené lányának a nevét kapja meg, az jelzi a két novella leszármazási viszonyát: nem-, de majdnem-azonosságukat.¹⁹

A feltűnő narratológiai különbséget, a váltást egyes szám első személyről harmadikra úgy is meg lehet fogalmazni, mint egy mindentudó elbeszélő felléptetését, csak hogy ez a mindentudás itt nemcsak azt jelenti, hogy belelát a szereplők gondolataiba, hanem azt is, hogy időnként bölcs megállapításokat tesz általában a dolgok természetéről, érti és elmagyarázza, miért történnek úgy a dolgok, ahogy történnek. McEwan novellájában tulajdonképpen talány marad, mi ébreszt féltékenységet az elbeszélőben, miért értelmezi Helen hallgatását odaadó figyelem helyett egyszer csak megvetésként. A *Mézesmadzag*-ban viszont ezt olvassuk:

Még a legközlékenyebb és legkölcönösebb szerelmi kapcsolatban is majdnem lehetetlen néhány hétnél tovább fenntartani a kezdeti elragadtatott állapotot. Elvértve ugyan van rá példa, hogy egy találékony pár hónapokig nyújtja. *De ha csak az egyik műveli szível-lélekkel a szexuális talaját, csak az egyik töri a földet ma-*

17. Lukács Laura fordítását éppen azért kellett módosítanom, mert az erre az utólagosságra szűkíti le a lehetséges értelmezések körét, mintegy kijavítva McEwan hibáját. Ezt a „hibát” nagyra értékeli Ksiezopolska („Turning Tables.” 424–5), mint ami az ellenszenves olvasó értetlenkedése révén ironikusan reflektálja a saját novella tökéletesítését.

18. „Thereafter, Carder lived alone and »did« for himself” (McEwan: *Sweet Tooth*. 74.).

19. A Helen névadást kézenfekvőnek nevezi, a Hermione-t viszont csak a *Téli rege* megelevenedő szobrával köti össze Peter Childs: *Afterword*. 139–143. 142.

gányosan az erdő szélén, akkor napok kérdése az összeomlás. Ami táplálta Carder szerelmét – Hermione hallgatása –, el is pusztítja. (Mézessmadzag 130)²⁰

A parafrázis novella mindentudó narrátorának bölcsessége ez vagy a novellát olvasó Serena általánosító reflexiója? A narrátor magyarázza el, mi miért történik, vagy azt látjuk, ahogy Serena megérti? A kurziválás a szó szerinti idézetet jelzi, kiemelést az eredetiben, vagy éppen azt, hogy Serena veszi át a szót? A majomról szóló novella ismertetésekor a „Na nem!” az ő reflexiója volt, de éppen az itt kurzivált részek metaforikus beszédmódja annyira irodalmias, hogy nagyobb valószínűséggel köthető az íróhoz, mint az olvasóhoz.

A parafrázis párbeszéd ugyan, de nem juthatunk biztos következtetésre, amikor azt firtatjuk, hogy az egyes szavak vagy mondatok szintjén ki beszél a parafrázisban. A párbeszéd ezúttal egyrészt egy fikciós szinten Serena Frome és Tom Haley között zajlik, de azért a fiatal Ian McEwan hangja is hallatszik egy intertextuális és egyben metafikciós szinten, ugyanakkor beszélhetünk az 1975-ös és az 2012-es McEwan párbeszédéről is. Ha az antik hagyománynak megfelelően retorikai gyakorlatnak tekintjük a parafrázist, azt kell kérdeznünk, jobban sikerült-e majd’ negyven év elteltével megírnia a történetet. Ha párbeszédnek, akkor leszögezhetjük, hogy ebben a parafrázisban meglepően sok hangnak sikerült megszólalnia.

20. „Even in the most richly communicative and reciprocal love affairs, it is nearly impossible to sustain that initial state of rapture beyond a few weeks. Historically, a resourceful few may have managed months. *But when the sexual terrain is tended by one mind alone, one lonely figure tilling the frontiers of a wilderness, the fall must come in days.* What nourished Carder’s love – Hermione’s silence – was bound to destroy it” (McEwan: *Sweet Tooth*. 74.).